

IL “TEATRO INTERIORE” DEL TRADUTTORE: EDOARDO SANGUINETI E IL DRAMMA ANTICO

Maddalena Giovannelli¹

L'attività di Edoardo Sanguineti come traduttore per il teatro è stata, fin da subito, oggetto di studio tra gli specialisti e di interesse da parte del pubblico². Si tratta, per certi versi, di un'anomalia: non è frequente che la traduzione per la scena – un contributo che non di rado resta quasi invisibile agli occhi dei fruitori dell'opera³ – arrivi a godere di un'autonoma notorietà. Le ragioni di questa particolare risonanza sono da ricercare, oltre che nell'intrinseco valore poetico e letterario delle traduzioni, in due direzioni. La prima: quando Sanguineti si accosta alla tragedia greca (*Le Baccanti* per Luigi Squarzina nel 1968), ha appena concluso la sua cruciale esperienza all'interno del Gruppo '63⁴, ed è già un intellettuale molto noto. Pochi anni prima, del resto, anche un'altra personalità capace di infiammare il dibattito politico-culturale viene invitata a tradurre per la scena: ne nasce la celebre *Orestide* firmata da Pier Paolo Pasolini per Vittorio Gassman a Siracusa (1960), che divide spettatori e recensori⁵. Più la personalità del traduttore è riconoscibile e – perché no? – discussa e controversa, più il copione desta l'interesse di pubblico e critica.

C'è però una seconda ragione, meno patente, per la notorietà a lungo termine del Sanguineti traduttore: ed è la produzione di materiale critico e di riflessione sull'atto versorio. Si potrebbe osservare, con gustoso paradosso, che Sanguineti diventa celebre traduttore nel dissertare sull'anonimato del traduttore. «C'è sempre qualcuno che emette voce e scrittura deresponsabilizzandosi al possibile», osserva, «nascondendosi dietro il dito di un nome o di un anonimato»⁶. La pratica recettiva della traduzione, cioè, si basa su una vera e propria menzogna: il fruitore si illude di essere direttamente a contatto con una voce (quella dell'autore dell'opera), mentre sta in realtà dialogando con il traduttore («Sono io che traduco: sono io che sto parlando», [Sanguineti, 2006: 2]).

Sui modi e le vie che Sanguineti adotta per smascherare questo “travestimento”, non poco si è scritto, e bene⁷. Cercherò invece, in questa sede, di concentrarmi su due aspetti dell'attività sanguinetiana che più spesso sfuggono alla lettura: l'idea dell'atto traduttivo

¹ Università Svizzera Italiana (USI)

² La pubblicazione dei testi di Sanguineti sul teatro greco (Condello, Longhi, 2006) ha il merito, oltre che di aver raccolto i copioni in un unico volume, di ospitare un'ampia introduzione di Sanguineti e due cruciali saggi dei curatori. Rilevanti, sul tema della traduzione, anche Weber, 2004; Buffoni, 2010; Lorenzini, 2011; e Blakesley, 2013.

³ Ancora oggi, è raro vedere menzionato il traduttore dell'opera sulle locandine di uno spettacolo; più spesso lo si trova indicato, in piccolo, sulle note di sala. La metafora dell'invisibilità e della trasparenza sono del resto già sanguinetiane: «Un traduttore tende a non confessare di essere un traduttore. Cerca di rendersi così trasparente da dare l'impressione di non esistere. Ma la trasparenza è un'utopia» (Sanguineti, 2006: 19).

⁴ Sui rapporti con le avanguardie, si veda Carrara, 2018.

⁵ La bibliografia critica sulla ricezione dell'*Orestide* è sterminata. Si vedano il documentario Centanni, Rubino, 2005, e la discussione di Condello, 2012a.

⁶ Sanguineti, 1987: 184.

⁷ In particolare: Condello, 2006; Lorenzini, 2011; Blakesley, 2013.

come di una vera e propria “pre-regia”⁸ (con un approfondimento sul caso de *Le Baccanti*); e la singolare capacità di declinare la propria pratica in stretta relazione alle specificità del testo sorgente, e alle esigenze di fruizione (in particolare, ne *La festa delle donne*).

1. UN TRADUTTORE SEDUTO IN PLATEA

Nell'introduzione al suo *Teatro antico*, Sanguineti rimarca: «chi legge correttamente un testo drammatico lo mette in scena in un teatro interiore: dipinge i fondali, mette i costumi, sceglie le musiche; altrimenti legge male, o comunque non legge teatro» (Sanguineti, 2006: 19). Ben rivelano, queste poche righe, la profonda dimestichezza dell'autore con la dimensione visiva e spettacolare del teatro che permea non solo l'attività da traduttore “a tavolino” ma – prima ancora – quella di lettore.

E, in effetti, Sanguineti frequenta per tutta la vita il teatro e il mondo del teatro: è legato da rapporti amicali con molte personalità della scena a lui coeva⁹; scrive critica teatrale e testi drammaturgici¹⁰; si documenta sulle più interessanti novità dei palchi nazionali e internazionali¹¹.

Ne deriva una profonda consapevolezza delle specificità del testo drammatico, che emerge in tutta l'enorme produzione: Sanguineti attraversa – solo e sempre su commissione – classici drammatici di tutte le epoche e i generi (Eschilo, Sofocle, Euripide, Aristofane, Seneca, Shakespeare, Corneille, Moliere, Brecht, Ionesco).

In anticipo sui tempi, la pratica e la teoria sanguinetiana fronteggiano molte delle questioni ora poste con forza dai *translation studies* soprattutto anglosassoni¹²; l'ambiguità del doppio destinatario (lettore-spettatore); la nozione di dicibilità; il rapporto con la traduzione di secondo livello (cioè la regia).

«Le note a piede di anfiteatro non esistono», chiosa Sanguineti in un brillante articolo giornalistico¹³, rilevando la necessità, per il teatro, di smarcarsi da note esplicative, introduzioni, approfondimenti e da tutti gli apparati della fruizione libresco. La differenza tra una traduzione per la scena e una destinata al libro, secondo l'autore genovese, è «abissale» (2006: 19): la parola teatrale deve tenersi lontana dall'alto tasso di letterarietà che ha caratterizzato tanta produzione nostrana (l'odiato Romagnoli, in primis, ma non si salvano neanche Quasimodo o Pasolini)¹⁴ per diventare invece «dicibile».

Ma cosa intende Sanguineti, di preciso, con dicibilità? Non «la mera degradazione colloquiale del dettato tragico» (così Condello, 2006: 307) né, tanto meno, la semplificazione del lessico e dei costrutti ad uso degli attori o del pubblico. Al contrario: la ricerca di una parola «drammaticamente forte» (2006: 19) ma allo stesso tempo di una specifica ritmica della drammaturgia ottenuta attraverso frammentazione sintattica.

Gli incisi, le digressioni, gli anacoluti – tutti quegli elementi, cioè, che sembrano rendere la traduzione di Sanguineti ostica – sono in realtà un tributo alla dimensione dell'oralità:

⁸ Importanti, a questo proposito, le riflessioni in Longhi, 2006.

⁹ Particolarmente stretto il rapporto con il genovese Teatro della Tosse, di cui si trova riverbero *passim* in Sanguineti, 2002 (e.g. nella poesia 55 della raccolta *Cose*, p. 394).

¹⁰ Per un'analisi approfondita del Sanguineti drammaturgo Curi, 2016.

¹¹ Cfr. Longhi, 2016, che testimonia la curiosità per la personalità di Grotowski, e cfr. anche i commenti contenuti in Sanguineti 2006, che denotano il perdurare dell'apertura di Sanguineti come spettatore (per esempio: «forse la più bella rappresentazione classica che abbia visto – l'Orestea della Raffaello Sanzio», 2006: 19).

¹² Per una panoramica sulla questione, cfr. Bassnett, 2014.

¹³ Sanguineti, 1985. Sono Bruna Pieri e Federico Condello a ricordare e sottolineare la brillante e icastica formulazione in un articolo dedicato, non a caso, ai problemi traduttivi creati dal doppio target (Condello, Pieri, 2013).

¹⁴ Sanguineti, 2006: 18.

«un bisogno ritmico-fonetico pilota i nostri discorsi anche quando noi crediamo di seguire una linea razionale» (2006: 19).

La dicibilità sanguinetiana, nel suo essere ad un tempo discorsiva e artefatta, conduce dunque ad uno straniamento di stampo brechtiano¹⁵, che consente allo spettatore di essere partecipante ma distaccato, consapevole del filtro traduttivo ma vicino al ritmo compositivo dell'originale. Sanguineti, mentre traduce a tavolino, non solo pensa costantemente in termini di testo spettacolare¹⁶, ma si occupa anche (proprio negli stessi anni in cui teorici e registi cominciano a farne una questione centrale)¹⁷ delle forme della ricezione spettatoriale.

2. NOZZE E DISSAPORI: IL RAPPORTO CON LA REGIA

Sanguineti inizia a tradurre i classici greci nel 1968: nel pieno, cioè, del fervente dibattito tra paladini e detrattori dell'attualizzazione. Appena quattro anni prima, nel 1964, ha visto le stampe *Shakespeare our contemporary* di Jan Kott, con il suo seducente invito a guardare il classico attraverso gli strumenti della cultura e della sensibilità contemporanea¹⁸; il libro viene discusso, tradotto e ristampato, e lascia non pochi riverberi nelle regie di quegli anni (in primis sulle regie del notissimo Peter Brook)¹⁹.

Nello stesso tempo, l'*Antigone* militante del Living Theatre gira tutta l'Italia²⁰, proprio mentre Pasolini si prepara a riscrivere il suo *Pilade* (1969) usando il mito per parlare di rivoluzioni contemporanee²¹.

Sanguineti, dalla sua, si dichiara aperto ad ogni tipo di collaborazione: lavora sempre su commissione (dunque sono i registi a scegliere lui, e non viceversa), ed è strenuo sostenitore dell'autonomia di lavoro e competenze²². Ma, naturalmente, ha ben chiaro dove collocarsi come intellettuale e lettore del classico: il più lontano possibile da ogni genere da ogni attualizzazione. «I classici ci interessano perché sono da noi radicalmente diversi» – spiega, alludendo apertamente alla vasta compagine di seguaci di Kott: «sono radicalmente esotici, oserei dire, temporalmente come spazialmente, almeno per metafora» (Sanguineti, 2002a: 209).

Questa visione, lungi dal restare solo una dissertazione di stampo teorico, intride la traduzione sanguinetiana e «agisce da lievito capace di far fermentare le possibilità della scena»²³; questo genere di lievito, naturalmente, coadiuva l'interpretazione registica soltanto qualora questa si trovi vicina o affine a quella del traduttore. In caso contrario, può divenire financo un ostacolo, come avremo modo di notare osservando da vicino alcuni casi di studio.

Il primo esempio, paradigmatico, è l'impiego della stessa traduzione per due diverse messinscene. Nel 1968 il copione di *Baccanti* è in mano a Luigi Squarzina per un debutto allo stabile di Genova. Squarzina, esplicitamente influenzato da Kott²⁴, trasforma i culti di Dioniso in un coro di scatenate *hippies*, con aperte allusioni alla dimensione dell'estasi

¹⁵ Cfr. Blakesley, 2013: 146: «And this alien reading experience, this Brechtian alienation, is intensely felt in Sanguineti's versions».

¹⁶ Proprio come sanciranno, da lì a pochi anni, gli studi di semiotica teatrale, su tutti De Marinis, 1982.

¹⁷ Per comprendere quanto, nella ricerca del secondo Novecento, diventi centrale la questione dello spettatore, si veda Giacché, 1991.

¹⁸ Sul vivace dibattito suscitato dalla pubblicazione, cfr. Dollimore, Sinfield, 1985.

¹⁹ L'influenza del saggio di Kott nel pensiero registico di Brook è ricostruita da Perrelli, 2007.

²⁰ Cfr. Marinai, 2014.

²¹ Cfr. Casì, 2005: 151-154.

²² Longhi, 2006: 312.

²³ Ancora Longhi, 2006: 312.

²⁴ Si veda la ricognizione sulla genesi degli spettacoli in Innamorati, 2013.

prodotta dalle droghe. «Una direzione che personalmente non potevo condividere», chiarisce Sanguineti (2006: 6); ma i due si accordano su una traduzione «fedele» e «molto letterale». Il risultato, benché ottenga un notevole successo, non è privo di qualche contraddizione. Il traduttore, come farà in tutta la sua lunga e fortunata carriera, spinge la fedeltà testuale fino al limite del calco fonetico e produce un testo tutt'altro che naturalizzato. Si veda qualche caso, a titolo di esempio: l'*ordo verborum* viene rispettato persino a costo di lasciare ambiguità nel dettato italiano²⁵; i toponimi legati alla Grecia vengono sostituiti dal corrispettivo grecizzante «Ellade»; i pronomi neutri plurali vengono tradotti letteralmente, in modo quasi scolastico (si veda la resa del v. 47: «de disporrò bene, qui, le mie cose»²⁶). Il testo nel suo complesso, con le sue «ardite partiture postdodecafoniche»²⁷, suggerisce al lettore e all'ascoltatore – ben più che l'impressione di una 'vicinanza' del linguaggio tragico alle istanze del presente, come portava a immaginare la regia di Squarzina²⁸ – la difficoltà di entrare nei meandri di una lingua morta, una sorta di «caricaturale necrofilia» (Condello, 2012c: 396) o di «traduzione cadaverica» (Sanguineti, 1993: 7).

Solo un decennio più tardi sarebbe emerso appieno sulla scena il potenziale interpretativo della traduzione di *Baccanti*, il suo valore di vera e propria pre-regia. È il 1978, ed è in pieno fermento l'irripetibile esperienza del Laboratorio di Progettazione Teatrale a Prato sotto la guida di Luca Ronconi²⁹: un cantiere di ricerca che lega intellettuali ed esperti di diverse discipline (l'architetto Gae Aulenti, il musicista Luigi Nono accanto a Umberto Eco e Dacia Maraini).

Sanguineti non nasconde la propria predilezione per la visione registica di Ronconi: è «il più inventivo, il più straordinario, il più – sprechiamo l'aggettivo, via – geniale, e genialmente parodico dei nostri registi», assicura³⁰; e non teme di definire le collaborazioni con lui, vere e proprie «nozze ideali» (2006: 9). Anche Ronconi percepisce la profonda affinità di intenti: se Sanguineti pensa ai classici come «esotici», il regista vede i testi teatrali del passato come «una specie di cannocchiale, una sorta di buco volto al passato, o forse uno spaccato geologico, attraverso il quale possiamo renderci conto non di quanto il passato, per frettolosa analogia, ci sia vicino, ma di quanto ce ne siamo noi allontanati»³¹. Le «nozze» vengono celebrate con due grosse produzioni nel 1969 (il celeberrimo *Orlando* e la *Fedra*), e Ronconi vorrebbe al suo fianco il sodale per l'*Oresteia* del 1972, ma Sanguineti è troppo impegnato altrove per accettare³².

L'incontro successivo, cioè la messinscena di *Baccanti* a Prato del 1978, è destinata a entrare nella storia del teatro italiano ed europeo. Il rivoluzionario spazio scenico nel quale gli spettatori vengono invitati è l'Istituto Magnolfi, un ex orfanotrofio ora ripensato grazie alla cura di Gae Aulenti. Un gruppo ridotto di spettatori – solo ventiquattro per volta – vengono condotti ad attraversare i corridoi e le stanze, con un gioco a sottrarre allo

²⁵ Si veda il caso del v. 27: Sanguineti ricalca pedissequamente l'ordine e la sintassi del testo originale (Διόνυσον οὐκ ἔφρασκον ἐκφῦναι Διός) con l'ambigua formulazione: «non confessarono che Dioniso è nato da Zeus». La scelta della maggioranza dei traduttori, invece, è di legare la negazione al verbo della dichiarativa e non a quello della principale (cfr. per esempio Ciani, 2002: «andavano dicendo che Dioniso non è nato da Zeus»).

²⁶ Il nesso greco (τῶνθένδε θέμενος εἶ) viene quasi sempre tralasciato o alleggerito dai traduttori (cfr. ancora Ciani, 2002).

²⁷ Longhi, 2006: 313.

²⁸ Si veda anche l'utilizzo dei costumi proposto da Squarzina, con abiti e gestualità visibilmente contemporanei (Innamorati, 2013).

²⁹ Si legga il racconto dei protagonisti in Quadri-Ronconi-Aulenti, 1981.

³⁰ Sanguineti, 1985.

³¹ Ronconi, 2002: 44.

³² La racconta Cesare Milanese, a cui fu poi affidata la cura drammaturgica del testo (Milanese, 1973).

spettatore «il suo baricentro, che viene continuamente deviato»³³. Ronconi affida tutto il testo a un'unica attrice, Marisa Fabbri, che «riprende in mano le parole dell'autore quali sono, le analizza strutturalmente per se stesse, nello scomporle si pone già lei come destinataria»³⁴. La scelta di una sola interprete, che comporta la rinuncia all'opposizione dialettica tra i personaggi³⁵, restituisce al fruitore l'impressione di una certa inaccessibilità e indecifrabilità del dettato tragico, in piena coerenza con la visione sanguinetiana: se Ronconi si dichiara, nel suo approccio al testo, «non dalla parte di chi sa, ma dalla parte di chi non sa»³⁶, anche Sanguineti è consapevole di entrare in contatto, nel processo versorio, «con forme di esperienza da noi remote, anche impraticabili, e anche, non di rado, incomprensibili» (2010: 37).

Due altri aspetti mettono in luce quanto la parola poetica di Sanguineti agisca come un fondamentale substrato interpretativo alla lettura ronconiana. Abbiamo già osservato come la traduzione sia, per Sanguineti, autodenuncia del processo traduttivo³⁷, invito alla consapevolezza del *medium*. Ronconi, dalla sua, sembra interessato al medesimo tentativo di smascheramento sul versante della rappresentazione: l'allestimento di *Baccanti*, nelle intenzioni, contribuiva a rendere evidente la dimensione rappresentativa «proprio perché erano state abolite quelle che per il pubblico tradizionale sono le caratteristiche insopprimibili della rappresentazione: l'esibizione di un attore, il palleggiarsi dello spettacolo tra elementi diversi [...] tra oggetto e attore, tra un attore e l'altro, tra l'attore e la scenografia» (Ronconi, 1999: 92). In definitiva, traduttore e regista portano concordemente l'attenzione sui dispositivi utilizzati, esplicitandoli e accentuandoli.

La seconda, profonda, influenza reciproca è sul tema del ritmo e dell'articolazione del dettato drammaturgico. Si è già osservato come Sanguineti punti a ricostruire, in una dimensione apertamente artefatta, la frammentazione e la discontinuità del parlato. Ronconi completa l'opera lavorando, copione alla mano, alla creazione di un metodo attorale radicalmente antipsicologico che evita qualsiasi effetto naturalistico: «attraverso lo scardinamento di certi nessi sintattici, di certi procedimenti retorici, un attore coglie e comunica quello che è il nucleo vero di una proposizione» (Ronconi, 2019: 218). Il regista porterà avanti questa ricerca per tutta la sua lunga carriera, e a contatto con testi molto differenti; ma le *Baccanti* – complici Marisa Fabbri e Sanguineti – riescono nell'intento di esprimere, attraverso «l'exasperante sfaccettatura delle frasi», la «fredda furia, l'ancestrale demenza, il balbettamento del mito» (Ronconi, 2019: 228).

Traduttore e regista, del resto, condividono lo stesso auspicio circa la fruizione dell'opera: il pubblico, reso consapevole dei filtri che lo allontanano dall'opera di partenza, è ora allo stesso tempo più distante e più lucido. Portato attraverso i corridoi dell'orfanotrofio, costretto a spiare da una porta socchiusa o ad addossarsi alle pareti di un cunicolo, lo spettatore delle *Baccanti* è anche fisicamente distanziato da quello che accade, escluso – proprio come ogni interprete moderno – dalla piena comprensione

³³ L'affermazione di Aulenti si trova in Quadri, 1979: 329.

³⁴ Le parole sono del critico Franco Quadri, a sua volta molto vicino e partecipe all'esperienza di Prato (Quadri, 1999: 75).

³⁵ «L'attrice doveva capire e accettare di essere lei a portare contemporaneamente tutte le *Baccanti*, il conflitto tra Dioniso e Penteo, quello tra Penteo e il coro, e non la rappresentazione di questi conflitti» (Ronconi, 1999: 91). E ancora: «Il personaggio [...] era solo un nome che precede le battute, e la sua abolizione portava come conseguenza l'abolizione della principale scansione strutturale che rende comprensibile il fatto drammaturgico» (Ronconi, 2019: 232). Il meccanismo di scomposizione proposto da Ronconi risulta qui particolarmente felice non solo per la sintonia con il traduttore, ma anche per la specifica natura della tragedia *Baccanti*, che pare mettere in scena, metateatralmente, le 'divine' capacità del drammaturgo di rappresentare un conflitto ambiguo e insolubile.

³⁶ Ronconi-Capitta, 2012.

³⁷ «Ogni traduzione diventa così metatraduzione, contro ogni tentazione regressiva e contro ogni utopia della trasparenza», Condello, 2006: 305.

dell'opera³⁸. La 'traduzione' scenica elaborata da Ronconi lascia Sanguineti senza fiato: «uno spettatore mi mormora: 'Ho capito adesso, per la prima volta, che cos'è una tragedia greca'. Stando ai patti non devo dirlo, ma come traduttore euripideo mi concedo un lusso illegale, e sostengo che per me, davvero, ha ragione» (Sanguineti, 1978).

Si è già osservato come la marcata operazione pre-interpretativa delle traduzioni sanguinetiane possa giungere – laddove la regia non sia troppo consapevole delle istanze del testo, o vada scientemente in altre direzioni – a costituire un ostacolo per il palco. Accade così per l'*Ifigenia in Aulide*,³⁹ una traduzione commissionata dallo Stabile di Torino per essere consegnata nelle mani del regista isrealiano Elie Malka. L'operazione traduttiva è qui condotta da Sanguineti con un'applicazione particolarmente rigorosa, financo estrema, dei criteri sopra enunciati («una spavalda riaffermazione dello stile traduttivo»⁴⁰) e la partitura drammaturgica risulta dunque piuttosto impervia. Una regia d'impronta ronconiana avrebbe potuto, forse, tentare una sfida altrettanto impervia: Malka, invece, sceglie di rileggere la vicenda euripidea in chiave visibilmente attualizzante, con Menelao e Agamennone vestiti da generali di oggi, un coro di inviati speciali al fronte, e altri smaccati paralleli con le guerre contemporanee⁴¹. Difficile, se non impossibile, conciliare una simile coloritura telegiornalistica con l'estraneità evocata dai toponimi arcaicizzanti di Sanguineti («Pelasia», v. 1498, «gli Inachidi», v. 1088, o «le Pieridi», v. 1041).

Non meno sofferto è il caso dell'*Ippolito*, ultima traduzione del poeta commissionata dall'Inda di Siracusa e andata in scena pochi giorni prima della sua morte. Il regista Carmelo Rifici, chiamato dall'ente con non troppo anticipo rispetto al debutto, si trova ad affrontare la più complessa prova sanguinetiana, che giunge al grado estremo della sperimentazione con «acrobatici esperimenti di iperfedeltà traduttiva» (Condello, 2012c: 400). Rifici, cresciuto alla scuola di Ronconi, prova entrare in relazione con la complessa partitura lessicale⁴², ma le difficoltà non sono poche: gli attori manifestano apertamente il loro disagio, in alcuni casi non sono in grado di comprendere il testo⁴³, e Rifici (in collaborazione con Margherita Rubino) prova a operare qualche semplificazione testuale. Il risultato viene comunque percepito dal pubblico e dalla critica non senza difficoltà⁴⁴; e il regista, ripensando ex post a quell'esperienza⁴⁵, riconosce di essersi trovato costretto a scelte non ottimali. Il contesto produttivo di Siracusa, con i suoi tempi ristretti e l'esigenza di soddisfare un pubblico ampio, non è certo il luogo più adatto per le sperimentazioni; l'anno intero di prove a tavolino⁴⁶ – necessario a Luca Ronconi e a Marisa Fabbri per penetrare nelle *Baccanti* – è un lusso che pare sempre più difficile concedersi.

³⁸ Cfr. Filippini, 1979: 332: «Come conseguenza dei vuoti e dei pieni che si creano nello spazio scenico, si stabilisce un rapporto tra l'attore e lo spettatore in cui quest'ultimo, che è storicamente depositario dell'incomprensibilità, dell'estraneità, dell'indecifrabilità della tragedia greca, è per così dire rispecchiato alla rovescia».

³⁹ Il caso è approfondito da Condello, 2012b: 10-12 contestualmente alla pubblicazione del copione fino a quel momento inedito.

⁴⁰ Condello, 2012b: 60.

⁴¹ Il giornale *la Repubblica* (23/11/2007) titola l'articolo sullo spettacolo, significativamente, "Ritratto di guerra oggi come ieri".

⁴² La testimonianza di un confronto diretto tra Ronconi e Rifici sulla traduzione di Sanguineti, avvenuto in via privata durante le prove dello spettacolo, è dello stesso Rifici: ho avuto occasione di consultare un'intervista a tutt'oggi inedita condotta (nell'ambito del lavoro di ricerca per la tesi di laurea) da Andrea Malosio a Carmelo Rifici nel dicembre 2018. Ringrazio Andrea Malosio per la condivisione dell'ampio materiale.

⁴³ Anche in questo caso, è Carmelo Rifici a rendersi conto della difficoltà degli attori a penetrare i significati del testo e quindi a restituirli al pubblico, cfr. n. 42.

⁴⁴ La rassegna stampa è ripercorsa da Condello, 2012c: 394.

⁴⁵ Cfr. n. 42.

⁴⁶ È Franco Quadri, 1999: 75 a testimoniare la durata e le modalità delle prove.

3. LA COMMEDIA ANTICA, O LA PERDITA DI OGNI RITEGNO

Nel ripercorrere la teoria di Sanguineti sulla traduzione (soprattutto nella letteratura critica a questa dedicata), si potrebbe trarne l'impressione erronea di una pratica monolitica e replicata meccanicamente negli oltre quarant'anni di esperienza. In realtà, lo ha rimarcato con forza Condello (2012: 19), lo sguardo del traduttore è assai più articolato, e diviene volta per volta attento alle variabili storiche e stilistiche del testo. La capacità di sintonizzarsi sulle diverse specificità dei generi teatrali, e di attingere alle proprie conoscenze di critico e storico della lingua per sostanziare il proprio registro drammaturgico, ben emerge in un caso assai singolare: la traduzione delle *Tesmoforiazuse* di Aristofane nel 1979. Ancora una volta si tratta di una commissione, che arriva da parte degli amici del Teatro della Tosse: lo spettacolo debutta a Genova nel maggio '79 (regia di Tonino Conte, scene di Emmanuele Luzzati), e verrà ripreso a Siracusa, dopo più di vent'anni, nel 2001. L'attenzione per il pubblico e per la dimensione spettacolare non manca neanche in questo caso e si rileva fin dal titolo, *La festa delle donne*: «*Tesmoforiazuse* [un calco dell'originale che in altri contesti non sarebbe dispiaciuto all'autore] è un titolo che non incita nessuno spettatore probò a varcare la soglia di un teatro» (Sanguineti, 2010: 344).

Si tratta, lo ha ben osservato Andrea Capra in uno dei rari saggi dedicati a una traduzione per lo più negletta dalla critica (Capra, 2015: 78), di un *unicum*: Sanguineti affronta in questo caso un testo di drammaturgia comica, intriso di linguaggio basso e quotidiano, che lo porta a mettere necessariamente in discussione tutti i già menzionati assunti sull'indecifrabilità e l'inaccessibilità del linguaggio drammatico antico, così funzionali al tragico. Le bassezze, le creazioni, le stramberie lessicali di Aristofane – croce e delizia dei traduttori dell'*archaia* – trovano però altri validi alleati: la sfrenata inventiva verbale del poeta, e la sua conoscenza teorica del pluristilismo e del plurilinguismo.⁴⁷ «Aristofane», si trova ad ammettere il traduttore, «scatena l'invenzione: un'invenzione in ogni senso 'licenziosa' [...]. Aristofane invita a giocare fino in fondo e costringe a perdere ogni ritegno» (2006: 13). Non c'è traccia, ne *La festa delle donne*, dell'imbarazzo che coglie non di rado i traduttori davanti ai pirotecnici neologismi aristofanei; si veda solo, a titolo di esempio, la sequenza «femminescabile e linguaboccabile e chiavatellabile» dei versi 130-1⁴⁸ o, ancora, la fila di epiteti insultanti attribuiti dalle donne all'odiato Euripide («ci battezza le adulteriodi, le maschiòmani, le sbevazzose, le traditoresse, le blablalanti, le malsaniche», vv. 392-3)⁴⁹. Per trovare paralleli a questo vivacissimo laboratorio lessicale, occorre abbandonare il teatro antico, e avventurarsi nelle traduzioni sanguinetiane di Shakespeare; la polimorfica partitura verbale del *Re Lear*⁵⁰, capace di vertiginose variazioni di registro tra tragico e comico, trova per esempio una resa altrettanto fantasiosa (si veda, *exempli gratia*, la resa di II, 2: «uno sporcamente lanacalzerottato furfante, biancofegatoso, processomane»).

⁴⁷ Sanguineti si mostra appassionato al tema fin dalla tesi di laurea, discussa nel 1956 e pubblicata nel 1961 con il titolo *Interpretazione di Malebolge*, cfr. Carrara, 2018: 179.

⁴⁸ Dei tre aggettivi presenti nel testo originale (θηλυδριῶδες κατεγλωττισμένον μανδαλωτόν) i primi due sono rari o di nuovo conio. Raramente le traduzioni rendono il senso di sorpresa che doveva suscitare l'ascolto. Si confronti, a titolo di esempio, le soluzioni di Del Corno, 2001 («che sapore di donna e gioco di lingua, e lavoro di chiavi!») o di Paduano, 1983 («com'è dolce, un senso di donna, come un bacio lungo e intenso»).

⁴⁹ Anche in questo caso, il testo greco offre una sequenza di vocaboli rari, che vengono normalizzati nelle traduzioni. Cfr. Del Corno, 2001: «adultere ci chiama, e maniche di sesso, e ubriacone, e traditrici, e parolaie, e nulla di buono».

⁵⁰ Per una lettura della traduzione del *Re Lear*, in particolare in relazione alla messa in scena di Sciacaluga del 2008, cfr. O'Ceallachàin, 2016.

Sanguineti non si sottrae nemmeno ad un'altra sfida spesso elusa dai traduttori: il lessico osceno. Del resto, la ben nota attenzione aristofanea al basso corporeo⁵¹ non può che sollecitare l'immaginazione di un autore che porta avanti «la sottolineatura, fino al parossismo, degli elementi più bassi e materiali della vita umana, l'enfatizzazione dell'eros» (Carrara, 2018: 160) come sovversione e critica della società capitalista e borghese. Il corpo, nella sua dimensione volgare e grottesca, emerge quindi con forza nella traduzione de *La festa delle donne*; gli organi sessuali vengono nominati senza reticenza (si veda, e.g., v. 142: «e dove ti sta, a te, il cazzo?»), i doppi sensi risultano sempre espliciti («ti compoetizzo di dietro, io, bello tutto dritto», vv. 157-8)⁵², né si edulcora la dimensione scatologica (con insistenza su verbi «cagare» e «pisciare», e.g. vv. 611, 614, 570).

Si è visto come al gusto per l'arcaicizzante fedeltà – *sphragis* del Sanguineti traduttore tragico – si sostituisca qui un'immediatezza franca e agilmente decodificabile. Anche la proclamata idiosincrasia di Sanguineti per l'attualizzazione e l'addomesticamento si fa, nel caso della commedia, ben meno rigida: ecco comparire un personaggio che se ne va «in duecavalli sull'acropoli» (v. 812, di solito tradotto con “carrozza”), mentre la festa delle Apaturie diviene la cristiana Pasqua (v. 588), e l'assemblea delle donne si fa «femminista» (v. 372, nell'originale “delle donne”). Quella che potrebbe, a primo sguardo, sembrare una contraddizione interna a un'organica teoria traduttiva, va piuttosto letta come conferma della profonda dimestichezza di Sanguineti con i meccanismi della fruizione teatrale. La comicità, è cosa nota, è questione di ritmo: la comprensione dello spettatore deve essere istantanea e precedere i tempi della riflessione razionale. Non è difficile immaginare che l'esperto traduttore, nell'allestire la commedia nel suo “teatro interiore”, abbia considerato le specifiche esigenze performative dell'attore comico, costruendo così una drammaturgia funambolesca e istrionica.

RIFERIMENTI BIBLIOGRAFICI

- Bassnett S. (2014), *Translation*, Routledge, London and NY.
- Blakesley J. (2013), “Edoardo Sanguineti. A Unique Translator”, in Chirumbolo P., Picchione J. (a cura di), *Edoardo Sanguineti. Literature, Ideology and the Avant-Gard*, Legenda, Londra, pp. 144-157.
- Buffoni F. (2010), “Ricordo di Edoardo Sanguineti traduttore”, in *Testo a Fronte*, XXI/42, pp. 170-174.
- Capra A. (2015), “Poesia e non poesia nella *Festa* aristofanesca di Sanguineti”, in Condello F., Rodighiero A. (a cura di), «*Un compito infinito*». *Testi classici e traduzioni d'autore nel Novecento italiano*, Bonomia University Press, Bologna, pp. 77-93.
- Carrara G. (2018), *Il chierico rosso e l'avanguardia. Poesia e ideologia in Triperuno di Edoardo Sanguineti*, Ledizioni, Milano.
- Casi S. (2005), *I teatri di Pasolini*, Ubulibri, Milano.
- Centanni M., Rubino M. (2005), *Gassman, Pasolini e i filologi*.
http://www.egramma.it/eOS/index.php?id_articolo=2576.
- Ciani M. G. (a cura di) (2002), *Le Baccanti di Euripide*, Istituto Nazionale del Dramma Antico, Siracusa.

⁵¹ Un vero e proprio classico sull'argomento: Henderson, 1975.

⁵² Agatone sta esponendo la sua teoria estetica che viene, puntualmente, utilizzata dal Parente per contrappunti comici e osceni, come quello qui riportato. La collaborazione poetica offerta dal Parente, non viene sempre resa nella sua brutalità, si veda per esempio la più garbata soluzione di Paduano, 1983: «collaborerò volentieri con te, dal di dietro».

- Condello F. (2006), "Il «fantasma della traduzione»: Sanguineti e il teatro antico" in Condello F., Longhi C. (a cura di), *Edoardo Sanguineti, Teatro antico. Traduzioni e ricordi*, BUR Rizzoli, Milano, pp. 301-311.
- Condello F. (2012a), "Su Pasolini traduttore classico. Sparsi rilievi, tra fatti e leggende", in *Semicerchio*, 47/2, pp. 8-17.
- Condello F. (2012b), "Le norme (abnormi) dell'Ifigenia: Euripide, Sanguineti e il tragicomico del tradurre", in *Edoardo Sanguineti, Ifigenia in Aulide di Euripide*, Bononia University Press, Bologna, pp. 9-60.
- Condello F. (2012c), "Il grado estremo della traduzione: sull'*Ippolito* siracusano di Edoardo Sanguineti", in Vazzoler F. (a cura di) *Per Edoardo Sanguineti. Lavori in corso*, Cesati, Genova, 2012, pp. 393-410.
- Condello F., Longhi C. (a cura di) (2006), *Edoardo Sanguineti, Teatro antico. Traduzioni e ricordi*, BUR Rizzoli, Milano.
- Condello F., Pieri B. (2013), "«Note a piede d'anfiteatro». La traduzione dei drammi antichi in una esperienza di laboratorio", in *Dionysus ex Machina*, 4, pp. 553-603.
- Curi F. (2016), "La messa in scena dei sogni", in Weber L. (a cura di), *Edoardo Sanguineti: ritratto in pubblico*, Mimesis, Milano-Udine, pp. 9-20.
- De Marinis M. (1982), *Semiotica del teatro. L'analisi testuale dello spettacolo*, Bompiani, Milano.
- Del Corno D. (a cura di) (2001), *Aristofane. Le donne alle Tesmoforie*, Mondadori, Milano.
- Dollimore J., Sinfield A. (1985), *Political Shakespeare: new essays in cultural materialism*, Cornell University Press, Ithaca (NY).
- Filippini E. (1979), "Alla ricerca dell'identità (e della tragedia) perduta" in *Il Patalogo*, I, pp. 331-338.
- Giacché P. (1991), *Lo spettatore partecipante*, Guerini, Milano.
- Henderson J. (1975), *The Maculate Muse: Obscene Language in Attic Comedy*, Yale University Press, New Heaven.
- Innamorati I. (2013), "Il didatta, lo sciamano e l'interprete: *Le Baccanti* euripidee secondo Luigi Squarzina" in *Testi e linguaggi*, 7, pp. 149-164.
- Longhi C. (2006), "Teatrografia" in Condello F., Longhi C. (a cura di), *Edoardo Sanguineti, Teatro antico. Traduzioni e ricordi*, BUR Rizzoli, Milano.
- Longhi C. (2016), "Il gran giuoco anatomico di Luca e Edoardo", in Weber L. (a cura di), *Edoardo Sanguineti: ritratto in pubblico*, Mimesis, Milano-Udine, pp. 129-139.
- Lorenzini N. (2011), *Sanguineti e il teatro della scrittura. La pratica del travestimento da Dante a Dürer*, Franco Angeli, Milano.
- Marinai E. (2014), *Antigone di Sofocle-Brecht per il Living Theatre*, ETS, Pisa.
- Milanese C. (1973), *Luca Ronconi e la realtà del teatro*, Feltrinelli, Milano, 1973.
- Paduano G. (1983) (a cura di), *Aristofane. La Festa delle Donne*, Rizzoli, Milano.
- Ó'Ceallacháin É. (2016), "«Un follemente svanito vecchio uomo»: *Re Lear* tradotto da Sanguineti", in Weber L. (a cura di), *Edoardo Sanguineti: ritratto in pubblico*, Mimesis, Milano-Udine, pp. 111-127.
- Perrelli F. (2007), *I maestri della ricerca teatrale: il Living, Grotowski, Barba e Brook*, Laterza, Bari.
- Quadri F. (1979), "Nello spazio dell'ambiguità. Intervista con Gae Aulenti" in *Il Patalogo*, I, pp. 317-330.
- Quadri F. (1999), "Nel territorio dell'utopia", in Moscati I. (a cura di), *Luca Ronconi: utopia senza paradiso. Sogni disarmati al Laboratorio di Prato*, Marsilio, Venezia, pp. 70-85.
- Quadri F., Ronconi L., Aulenti G. (1981), *Il laboratorio di Prato*, Ubulibri, Milano.
- Ronconi L. (1999), "Il linguaggio dell'attore", in Moscati I. (a cura di), *Luca Ronconi: utopia senza paradiso. Sogni disarmati al Laboratorio di Prato*, Marsilio, Venezia, pp. 86-96.
- Ronconi L. (2002), "Conversazione con Luca Ronconi", a cura di Fontana L., in *Prometeo incatenato di Eschilo, Baccanti di Euripide, Rane di Aristofane, regia di Luca Ronconi*, Istituto Nazionale del Dramma Antico, Siracusa.

- Ronconi L. (2019), *Prove di autobiografia*, a cura di Agosti G., Feltrinelli, Milano.
- Ronconi L., Capitta G. (2012), *Teatro della conoscenza*, Laterza, Bari.
- Sanguineti E. (1978), "Le Baccanti", in *Paese Sera*, 14 luglio.
- Sanguineti E. (1985), *Scribilli*, Feltrinelli, Milano.
- Sanguineti E. (1987), *La missione del critico*, Marietti, Genova.
- Sanguineti E. (1993), *Gazzettini*, Editori Riuniti, Roma.
- Sanguineti E. (2002a), "Classici e no", in Dionigi I. (a cura di), *Di fronte ai classici*, Milano 2002, pp. 209-213.
- Sanguineti E. (2002b), *Il gatto lupesco. Poesie 1982-2001*, Feltrinelli, Milano.
- Sanguineti E. (2006), *Teatro antico. Traduzioni e ricordi*, a cura di Condello F. e Longhi C., BUR Rizzoli, Milano.
- Sanguineti E. (2010), *Cultura e realtà*, Feltrinelli, Milano.
- Weber L. (2004), *Usando gli utensili di utopia. Traduzione, parodia e riscrittura in Edoardo Sanguineti*, Gedit, Bologna.